

*Katherine O'Keefe*¹

Sztuki pasyjne po irlandzku, czyli kobiety i śmierć u Oskara Wilde'a i Mariny Carr

Jak wiadomo, Oskar Wilde był anglo-irlandzkim pisarzem słynącym z wyjątkowo ciętego dowcipu oraz z komedii, które brały na sztych przywary mieszkańców Londynu. Nie mniej znane są fakty z jego biografii wypełnionej skandalami obyczajowymi, a zakończonej przedwczesną śmiercią. Przez większą część dwudziestego wieku pisarstwo Wilde'a było niemalże nieobecne w debatach krytycznych Irlandii i dopiero od kilkunastu lat krytycy poważnie zajęli się analizą dorobku tego autora w kontekście jego irlandzkości.

Natomiast Marina Carr to współczesna pisarka z determinacją torująca sobie drogę w zdominowanym przez mężczyzn świecie teatru. Najczęściej porównuje się ją do Becketta i Synge'a oraz zwraca uwagę na znajdujące się w jej dramatach bezpośrednie odniesienia do tragedii antycznej. Przyłgnęło do niej określenie autorki bezkompromisowej (szczególnie obecne w relacjach recenzentów). Stylistycznie twórczość Carr nawiązuje z jednej strony do teatru absurdu, z drugiej do tragedii napisanych w naturalistycznej konwencji, nie stroniących jednak od mitologicznych odniesień oraz wprowadzania w świat przedstawiony postaci nadprzyrodzonych. Sceneria, w której rozgrywają się te utwory, a także rozpoznawalne brzmienie ich dialogów, dość precyzyjnie sytuują ich świat przedstawiony w rejonie Środkowej Irlandii. Ta dość rozpoznawalna lokalizacja ułatwiła niektórym krytykom obronę tezy, mówiącej o tym, iż mamy w tym przypadku do czynienia z pisarką opisującą irlandzki naród, a także że jej dramaty są reprezentacją realiów życia w Irlandii albo – jak chce Bruce Stewart – że stanowią one odegranie „historycznej traumy, której Irlandczycy pozbyć się nie potrafią”².

Chociaż nie ulega wątpliwości, iż twórczość Wilde'a i Carr dzieli ogromnie wiele, i chociaż nie mam wątpliwości, iż trudno byłoby między ich tak odmiennymi

¹ Dr, e-mail: katherine@keestone.net. Dublin City University, St. Patrick's College Drumcondra, Dublin 9.

² B. Stewart, *The Old Bog Road: Expressions of Atavism in Irish Culture*, [w:] *Writing Ulster: Northern Narratives 6*, red. B. Lazenbatt, University of Ulster, Ulster 1999, s. 186.

dzielami doszukać się nici wpływu i zależności, to jednak chciałabym zwrócić uwagę na pewne zaskakujące zbieżności i podobieństwa w pisarstwie tych dwojga autorów. Jednym z takich punktów jest bez wątpienia intertekstualność nawiązań do lokalnego folkloru, legend, klasycznych dzieł z kanonu literackiego oraz do Szekspira, które zarówno u Wilde'a, jak i u Carr budują swoistą wielowarstwową strukturę ich dzieła. I w jednym, i w drugim przypadku autorzy przyznają się do tych świadomych zapożyczeń, na których osnuwają swoje zakorzenione w lokalnej mitologii i estetycznych trendach utwory. Jak wiadomo, Wilde ze swoimi homoseksualnymi skłonnościami właśnie w literaturze antycznej i w swoistym hellenizmie poszukiwał sposobu na uprawomocnienie wątków przedstawiających związki między mężczyznami. Jednakże u Wilde'a hellenizm ma jeszcze inne znaczenie – stanowi widomy znak tego, jak silny wpływ wywierały na niego poglądy matki na tożsamość narodową Irlandczyków. Ich zasadniczym elementem była potrzeba poszukiwania związków i podobieństw między irlandzkim folklorem a epicką tradycją bardów i pieśniarzy w starożytnej Grecji reprezentowanych przez homerycką poezję. Związki te są istotne i u Wilde'a, a jego hellenizm podobny jest do tego, który znajdziemy także w rozmaitych eksperymentalnych przetworzeniach u Mariny Carr. Pod koniec dwudziestego wieku trend, który nazwać można irlandzkim hellenizmem, zyskał bardzo na znaczeniu i kontynuowany jest również w pierwszych latach nowego tysiąclecia. Wystarczy przypomnieć, iż przez ostatnie trzydzieści lat w Irlandii ukazało się ponad trzydzieści przekładów dzieł starożytnej literatury greckiej.

Zarówno tragedie Wilde'a, jak i Carr opowiadają o kobietach, które umierają w atmosferze skrajnie napiętych emocji. Czasami udane teatralne realizacje mogą wydobyć z tych tekstów nieoczekiwane zbieżności i podobieństwa; było tak chociażby w przypadku Olwen Fouéré, aktorki, która najpierw zagrała Salome w sztuce Wilde'a pod tym samym tytułem (Gate Theatre, 1988), potem wcieliła się w kobiece bohaterki w *By the Bog of Cats* i *The May Carr*, a następnie wystąpiła w innej jeszcze sztuce Carr, zatytułowanej *Woman and Scarecrow* w reżyserii Seliny Cartmell (Peacock Theatre, 2007).

W wymienionych tu dramatach zarówno Wilde, jak i Carr nie podejmują próby konstruowania narracji opowiadającej o narodzie i kraju. Zamiast tego znajdziemy u nich wizję jednostkowego poszukiwania spełnienia własnych potrzeb i zaspokojenia żądz, opowieść o uczuciach i obsesjach, które niejednokrotnie prowadzą do śmierci, zajmującej często centralne miejsce w danym utworze. Punktem wspólnym, na którym mam zamiar oprzeć moją analizę, jest właśnie temat uczuć. Większość postaci pojawiających się w utworach omawianych tu pisarzy charakteryzuje jakaś obsesja, najczęściej jest to obsesyjna miłość. Jednakże ich życie naznaczone jest również cierpieniem i przedwczesną śmiercią. Chciałabym postawić tezę, iż tego rodzaju przedstawienia postaci tragicznych noszą na sobie ślady wielkiego mitu chrześcijańskiej kultury, która ukazuje sceny

cierpienia i śmierci pod postacią przedstawień pasyjnych. W konfrontacji z własnymi żądzami, śmiercią oraz pokusą zdrady i załamania, postaci te wykazują się nadzwyczajną, nadprzyrodzoną siłą, która pomaga im trwać. Przedstawiając te stany, autorzy omawianych utworów kształtują ich obraz za pomocą wielowarstwowych intertekstualnych odwołań do nasyconych symboliką obrazów i w ten sposób nadają swoim opowieściom wymiar mityczny.

W dramacie Wilde'a *Salome* mamy właśnie do czynienia z precyzyjnie zaplanowanymi nawiązaniem do dawnych tekstów. U Carr pojawia się również niejednokrotnie podobna głębia symbolicznych odniesień, o których Olwen Fouéré mówiła, że umożliwiają one „gładkie przejście od doświadczenia prywatnej tragedii do wymiaru mitycznego”³. Carr komentuje tę problematykę następująco: „Śmierć to jedynie chwila. To jak wyjście z bloków startowych do wyścigu. [...] Fakt, iż umieramy, stanowi najprawdopodobniej jeden z najistotniejszych faktów w naszej egzystencji. I liczy się właśnie to, jak żyjemy i jak umieramy. Dlatego tak bardzo lubię czytać biografie. Mówią nam o tym, jak ludzie przygotowują się do śmierci”⁴. Carr zwraca tu uwagę nie tylko na uniwersalny wymiar ludzkiej egzystencji, ale podkreśla również, że śmierci przedstawione w jej dramatach nie stanowią dla postaci ostatecznego punktu dojścia, a są po prostu przeniesieniem się w inną sferę. Ta perspektywa stawia w nowym świetle interpretację niektórych jej bohaterek, których losy określa się zwykle jako niebywale przygnębiające. Perspektywa pasyjna, która przydaje zdarzeniom ostatecznym wymiar transcendentalny, łagodzi nieco ten osąd.

Księżna Padwy, jedna z mniej znanych sztuk Wilde'a, stanowi zapowiedź bardziej złożonej formalnie i treściowo *Salome*. *Księżna Padwy* to utrzymana w nastroju melodramatycznym parodia stylu szekspirowskiego wraz z jego białym wierszem, kochankami i zakrwawionymi sztyletami oraz pocałunkami składanymi na zatrutych wargach. Księżna Beatrycze to niejako postać prototypowa w stosunku do Yeatsowskiej Księżnej Kasi, oddającej żebrakom ostatni grosz. Jest mieszanką Julii i Lady Makbet. Pała uczuciem do Guido Ferrentiego, który poprzysiągł, że zabije Księcia w zemście za zgładzenie jego ojca. Guido porzuca jednak tę zbrodniczą misję, ponieważ „rolą kobiet jest miłość / zbawiać ludzkie dusze. A miłując ją, moją panią, moją Beatrycze / doceniać zacząłem szlachetniejszą i wznioślejszą formę zemsty / pozostawiając tego nieszczęśnika przy życiu”⁵.

³ O. Fouéré, *On Playing in "The Mai" and "By the Bog of Cats"...*, [w:] *The Theatre of Marina Carr: "before Rules Was Made"*, red. C. Leeney, A. McMullan, Carysfort Press, Dublin 2003, s. 163.

⁴ M. Sihra, *Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr*, [w:] *The Theatre of Marina Carr: "before Rules Was Made"*, dz. cyt., s. 112.

⁵ Polski przekład *Księżnej Padwy* dostępny jest w wydaniu z 1912 roku (O. Wilde, *Księżna Padwy*, przeł. B. Rachlawicz, Warszawska Drukarnia Estetyczna, Warszawa 1912). Na potrzeby niniejszego artykułu dokonuję własnego przekładu cytowanych fragmentów [przyp. M.L.]. O. Wilde, *The Duchess of Padua*, [w:] *The Works of Oscar Wilde*, Parragon, Bristol 1995, s. 594.

Beatrycze, zakochana w Guido oraz pogrążona w rozpacz z powodu własnego położenia, w ostatniej chwili odstępuje od planu popełnienia samobójstwa i w geście desperacji zabija swojego męża, Księcia. Guido, którego miłość do Beatrycze odciągnęła od dokonania własnej zemsty, odrzuca swą ukochaną z powodu morderstwa, którego się dopuściła. Rozwścieczona Beatrycze jego oskarża o zabójstwo Księcia, a w trakcie procesu Guido bierze na siebie tę zbrodnię. W kulminacyjnym momencie Beatrycze organizuje mu ucieczkę z więzienia, a sama wypija przeznaczoną dla niego truciznę. Guido nie zamierza jednak uciekać i popełnia samobójstwo, by umrzeć wraz z ukochaną. Rozwój akcji postępuje dzięki dynamicznemu wątkowi miłości i winy samej księżnej. Towarzyszą temu dialogi, w których dyskutuje się o wyidealizowanym uczuciu, jakim mężczyzna darzy swoją ukochaną i o tym, jak nieoczekiwanie potrafi ją porzucić: „Czyż nie pamiętasz, co mówiłeś o kochającej kobiecie / Że potrafi zmienić mężczyznę w anioła? / Kochający mężczyzna / zmienia kobietę w męczennicę / w imię miłości zrobimy i wycierpimy wszystko”⁶. Miłość księżnej ma wymiar podwójnej transgresji: dopuszcza się ona nie tylko morderstwa na swoim mężu, ale także ma odwagę błagać Guido o to, by ją pokochał. Ten z kolei nie tylko odrzuca te prośby, twierdząc, że „wina zabija wszelką miłość”⁷, ale nawet nie chce o nich słyszeć: „Nie śmiem spojrzeć na ciebie / przychodzisz do mnie z tak śmiałym zapytaniem”⁸.

Chociaż sztuka Wilde’a wykorzystuje ograne chwyt – jak chociażby poczucie winy po dokonaniu przez księżną występku oraz zmycie tej przewiny przez śmierć, autor posługuje się charakterystycznym dla siebie hagiograficznym stylem, w którym „znak boskiego przebaczenia” staje się jasny i zrozumiały, kiedy po rozdzierającej scenie śmierci, twarz księżnej jawi się jako „marmurowo spokojna”⁹. Didaskalia jednoznacznie wskazują, że twarz księżnej wyraża właśnie oddziaływanie boskiego przebaczenia, a ostatnie wersy dramatu opisują miłość jako uczucie potężniejsze niż grzech. Nie ma to nic wspólnego z tradycyjną chrześcijańską interpretacją ofiary, ale ze zwykłym przekonaniem, że „nie grzeszy ten, kto robi to z miłości”¹⁰.

Księżna Padwy intryguje najbardziej jako obraz zapowiadający już powstanie postaci Salome. Alan Bird pisał o tej biblijnej postaci, iż „była jedną z głównych figur francuskiej dekadencji. Owiana złą legendą księżniczka Jerozolimy... była postacią potworną, jednocześnie piękną i złowrogą, a przy tym w swoim upartym okrucieństwie nadzwyczaj naiwną”¹¹. Posługując się charakterystycznym dla swojego pisarstwa symbolistycznym obrazowaniem, które pojawia się

⁶ Tamże, s. 598.

⁷ Tamże, s. 601.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 631.

¹⁰ Tamże, s. 630.

¹¹ A. Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, Vision Press, London 1977, s. 54.

także w niektórych jego opowiadaniach i w *Portrecie Doriana Graya*, Wilde'owi w pełni udało się rozwinąć popularny motyw literacki w oryginalną symbolistyczną sztukę. Rozbudował i wzbogacił postać Salome, nadając jej głosowi i postawie większą wagę oraz ukazując ją jako bohaterkę powodowaną własnym pożądaniem. Innymi słowy, Wilde tak zreinterpretował mit o córce Herodiady, iż Salome wyszła z cienia i stała się centralnym tematem i motorem utworu, a zatem postacią odznaczającą się silną osobowością i uporem. Takie ukazanie Salome to istotne odejście od tradycyjnych i popularnych, zwykle jawnie mizoginicznych, przedstawień jej losów. W swoim ujęciu Wilde odchodzi od ukazania nienawiści, jaką Herodiada darzy Jana Chrzciciela. Zamiast tego opowiada historię Salome, która poddaje się własnym popędom i nie ogląda na zdanie rodziców. Jak podkreśla Nancy Thuleen, Salome „zaciera granicę między stwórcą a stworzeniem, między formą a treścią, między obrazem a słowem. [...] Moc jej słów, za pomocą których potrafi zbudować obraz ciała Jokanaana, to tylko jeden z przykładów siły jej osobowości i charakteru”¹².

U Wilde'a Salome pozostaje nieosiągalnym obiektem pożądania, symbolicznie zrównanym z księżycem. Jednocześnie sama okazuje się postacią, której pożądanie pożera wszystko na swojej drodze. Obrazy tego miłosego uczucia obecne są w wielu miejscach dramatu, a najczęściej ujęte zostają w system spojrzeń, tak iż ustanawia się w tym układzie zależność pan – niewolnik, czyli patrzący – obserwowany. Wspomina się przy okazji tej sztuki również o Herodzie, będącym naturalnym protagonistą całej opowieści, którego pożądanie daje się odczuć od początku do końca utworu. Jednakże tylko nieznoszące sprzeciwu żądania Salome sięgają poza to, co widoczne. Pragnie ona bowiem nie tylko patrzeć na Jokanaana, chce również pocałować obiekt swojego pożądania. A co więcej, domaga się, by jej spojrzenie spotkało się z odpowiedzią: „Gdybyś był na mnie spojrział, to byś pokochał mnie. Wiem, że byś mnie pokochał; a tajemnica miłości jest znacznie większa niż śmierci. Tylko miłość jest ważna”¹³.

W prezentacji uczuć, jakimi u Wilde'a Salome obdarza Jokanaana, jest mieszanka pełnej pożądania gotowości do prokreacji i zepsucia, a więc połączenie życia i śmierci. Żadne z tych pojęć nie występuje w pojedynkę, a żarząca się w głowie Salome tęsknota za jego ciałem osiąga całkowite spełnienie dopiero w chwili śmierci proroka. Lęk przed takim spełnieniem i przed śmiercią nurtuje Heroda, o czym zresztą sam wspomina, ale Salome nie jest w stanie posłuchać jego słów. Jej pożądanie łamie wszelkie tabu, a konsekwencja i nieustępliwość w dążeniu do zaspokojenia nie znają granic. Chociaż zachowanie Salome to nie jedyny znak, iż pod panowaniem Heroda normy i zasady zostają złamane, właśnie jej postępowanie

¹² N. Thuleen, *Salome: A Wildean Symbolist Drama*, <http://www.nthuleen.com/papers/947paper.html> [dostęp: 15.03.2012].

¹³ O. Wilde, *Salome*, [w:] O. Wilde, *Dwie sceny miłosne*, przeł. A. Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003, s. 94.

wywołuje u niego na tyle duży strach, iż zaczyna pragnąć jej śmierci. Pomimo iż przed wydaniem wyroku na Salome Herod nakazuje strażnikom, by „zakryli księżyc i gwiazdy”¹⁴, w efekcie okazuje się on słabym władcą, ponieważ w ostatnich chwilach swojego życia Salome skąpana jest właśnie w świetle księżyca. W końcowej scenie ukazani zostali strażnicy, którzy właśnie zamierzają zabić swoją ofiarę. Ale jej życie można również widzieć jako doświadczenie przekroczenia śmierci w akcie samospelnienia.

Postać stworzona przez Wilde'a stała się archetypem kobiety ukazanej w stylistyce *fin de siècle'u* i dekadencji, która silnie wpłynęła na wyobraźnię twórców dwudziestego wieku. Podobną siłę oddziaływania mają dramaty Mariny Carr. Jej sztuki pełne są przemocy, związków kazirodczych i przywiązania do własnych obsesji oraz pogardy dla życia. Pomimo to jednak kreślą one również obraz bardzo skomplikowanego człowieczeństwa. Kobiety Carr, postaci pełne wad, których nie sposób wybielić i rozgrzeszyć i które z trudem udaje się interpretować jako archetyp czy symbol, również płoną wewnętrznym ogniem pożądania. Jak zauważyła Fouéré, „Carr umieszcza swoje kobiece postaci w samym centrum świata i pozwala im ten świat zdominować, a nawet pożreć. One potrafią rozszarpywać go na strzępy”¹⁵.

Carr opowiada historie rodzinne przez pryzmat jednostki i nadaje im wagę mitu. Jej postaci osaczone są przez własne obsesje, nieodpartą potrzebę przełamywania tabu, przez poczucie winy i śmierć. Najważniejsza pod względem prezentacji tych tematów jest jej trylogia osnuta wokół historii dziejących się w Środkowej Irlandii, w skład której wchodzi *The Mai*, *Porcja Coughlan* i *By the Bog of Cats*.

Każdy z wchodzących w skład trylogii dramatów ukazuje jakiś nienegocjowalny nakaz przeznaczenia. Wpleciony on zostaje w losy kobiet, które nieodmiennie kończą życie, same decydując się na samobójstwo. W *The Mai* o samobójczej śmierci głównej bohaterki opowiada córka ofiary, piętnaście lat po odejściu matki. Millie, jako narratorka całej historii, łączy ze sobą rozmaite obrazy z przeszłości i nadaje im jednocześnie walor symboliczny. Na przykład wspomnienie o tym, jak matka wysłała ją do rzeźnika po szpagat i igłę staje się metaforą nieistniejącego, lecz upragnionego zjednoczenia się rodziny. Obsesyjne dążenie do scalenia rodziny, które nurtuje the Mai¹⁶ to nic innego, jak rezultat potrzeby miłości dośkonalej, której obraz pod postacią ciemnowłosego księcia nosi ona w sobie od dzieciństwa¹⁷. Marzenie to podsycane jest nieustannie przez opowieści babki, Grandma Fraochlán, o jej romantycznym związku z marynarzem o dziewięciu palcach. Problem polega na tym, że mąż the Mai nie dorasta do jej oczekiwań.

¹⁴ Tamże, s. 96.

¹⁵ O. Fouéré, *On Playing in "The Mai"*, dz. cyt., s. 161.

¹⁶ The Mai to imię tytułowej postaci w dramacie *The Mai* Mariny Carr [przyp. M.L.].

¹⁷ M. Carr, *The Mai*, [w:] *Plays One*, Faber and Faber, London 1999, s. 162.

Carr wykorzystuje w swoich opowieściach nielinearną i zaburzoną chronologicznie narrację: w *Porcji Coughlan* główna bohaterka umiera już w drugim, czyli środkowym akcie. Jak zaznacza autorka, taki zabieg pomaga przesunąć pole obserwacji, inaczej skupia uwagę, ponieważ „od pewnego momentu przyglądamy się głównej bohaterce, wiedząc, iż nie żyje. Wszystko, co możemy o niej powiedzieć, naznaczone jest tą świadomością”¹⁸. Od samego początku Porcję nawiedza duch brata, a jej fascynacja jego osobą graniczy z obsesją. To z powodu jego obecności popełni samobójstwo. Jednak zanim to się stanie, pod wpływem jego głosu i obecności pod postacią nawiedzającej ją zjawy, zamknie się w sobie i oddzieli od realnego świata. Poczucie winy, jakie nosi w sobie nie wynika jednak z faktu, iż to właśnie z nim łączy ją kazirodczy związek. Bierze się raczej z tego, że rozdzieleni granicą śmierci i życia zmuszeni są do pozostawiania w ciągłym oddaleniu, a Porcja dodatkowo wiąże się z innym mężczyzną.

Obecność mitu w połączeniu z elementami zaczerpniętymi z tradycji literackiej silnie wpływa na znaczenie innej sztuki Mariny Carr pt. *By the Bog of Cats*. Ta historia, osnuta na motywie Medei, związana jest również z irlandzką tradycją literacką. Tragiczny los głównej bohaterki, Hester, symbolizuje figura nieżywego łabędzia, którego ciało ciągnie ona za sobą po białym śniegu już w pierwszej scenie dramatu. Obraz ten stanowi zapowiedź jej śmierci. Carr zwraca uwagę, iż „łabędź to ważny symbol w tradycji irlandzkiej literatury i mitologii. Obecny w opowieści o dzieciach Lira, a także w twórczości Yeatsa. Zacerpnęłam ten motyw z samego serca tradycji literackiej... Mówi się niekiedy, że łabędź jest obrazem ludzkiej duszy”¹⁹. Podobnie dzieje się w sztuce *The Mai*, w której śmierć głównej bohaterki zapowiedziana jest niejako przez pojawienie się w jej otoczeniu łabędzi i kaczek. Wracając do Hester, postać kobiety z wysiłkiem ciągnącej po ziemi nieżywego łabędzia przywołuje na myśl postać Chrystusa niosącego krzyż. Na ten związek wskazuje również fakt, iż konstelacja o nazwie Cygnus, czyli łabędź, układa się w kształt krzyża.

Niektórzy krytycy wypowiadali się negatywnie na temat sposobu prezentacji szaleństwa, cierpienia oraz motywu samobójstwa w odniesieniu do roli i znaczenia kobiet ukazywanych w irlandzkim teatrze. Chodzi tu szczególnie o to, jak tego rodzaju przedstawienie kobiet odpowiada oczekiwaniom sformułowanym niekiedy w ramach krytyki feministycznej. Pytania te zdają się szczególnie istotne w przypadku autorki, u której obraz seksualnego pożądania, łamiące społeczne tabu, doprowadzają w efekcie kobiece postaci do samobójstwa. Tony Roche, analizując historię przedstawień motywu nieudanego małżeństwa w dramacie irlandzkim, zauważył, iż w *The Mai* Carr dochodzi do swoistego „przywrócenia

¹⁸ M. Murphy, C. Ní. Anluain, *Reading the Future: Irish Writers in Conversation with Mike Murphy*, Lilliput Press, Dublin 2000, s. 53.

¹⁹ Tamże, s. 50.

władzy i pozycji klasycznego opowiadania historii”, dzięki któremu możliwe staje się zaprezentowanie „wspólnej pamięci” łączącej w swoiście pojęte zbiorowe doświadczenie historie kilku pokoleń irlandzkich kobiet²⁰. Clare Wallace, odczytując sztuki Carr za pomocą teorii Julii Kristevy, zaznacza, iż „w jej utworach działają struktury tragedii i mechanizmy pożądania, które w bardzo istotny sposób kształtują tożsamość kobiecych postaci, prowadząc je na skraj wstępu i obrzydzenia”²¹. Natomiast Anne O'Reilly przeanalizowała stosunki matki i córki w trzech sztukach Carr, odczytując je właśnie z perspektywy podmiotowości i wstępu. Konkludując swoje rozważania, badaczka zaznacza, iż „kobiety u Carr doprowadzają patriarchalny system społeczny do destabilizacji, a wraz z nim i pewną formę patriarchalnej estetyki. Jednakże działaniom tym towarzyszy także poczucie niestabilnej kobiecej podmiotowości”²². Niektórzy krytycy, między innymi Roche i O'Reilly, zwrócili uwagę na temat liminalności często obecny w dramatach Carr. Ona sama również podkreślała kilkakrotnie, iż bagna i mokradła w jej sztukach to przestrzeń graniczna, coś na kształt drzwi otwierających się ku innemu światu. Temat tak pojętej przejściowości i przestrzeni szczególnie predysponowanej do jej realizacji, reprezentuje u Carr motyw śmierci, która jest znakiem otwarcia i zmiany. Jak zauważa O'Reilly, „w wielu dramatach Carr ukazane zostaje często przejście ku wyobrażonym światom, które oddalają postaci od tragedii”²³. Choć nowsze dramaty tej autorki nie zostały ułożone w tak klarownie zdefiniowanej przestrzeni, rozwija ona w nich podobną tematykę.

W 2008 roku Royal Shakespeare Company wystawił nowy dramat Mariny Carr *Sen Kordelii*. Sztuka ta, przyjęta z mieszanymi uczuciami przez niektórych krytyków, opowiada historię skonfliktowanej i napiętej relacji między córką a ojcem. Co istotne, oboje są kompozytorami. Kordelii, postaci stworzonej przez Carr, śni się lament Lira („Jęcz, jęcz, jęcz, świecie!”) oraz scena ukazująca ciało Kordelii w ramionach ojca²⁴. Bohaterka dramatu Carr popełnia samobójstwo, którego prezentacja różni się jednak od realizacji tego tematu we wcześniejszych utworach autorki *Porcji Coughlan*. Tu, w przeciwieństwie do Porcji, the Mai czy Hester Swane, bohaterki nie prześladują jej własne imaginacje bądź niedościgły ideał mężczyzny, którego sobie wymyśliła. W *Śnie Kordelii* tyranem jest realnie żyjący ojciec, a śmierć córki przedstawiona zostaje tak, iż przypomina ofiarę zło-

²⁰ A. Roche, *Woman on the Threshold: J.M. Synge's "The Shadow of the Glen", Teresa Deevy's "Katie Roche" and Marina Carr's "The Mai"*, „Irish University Review” 1995, nr 25(1), s. 160.

²¹ C. Wallace, *Tragic Destiny and Abjection in Marina Carr's "The Mai", "Portia Coughlan" and "By the Bog of Cats..."*, „Irish University Review” 2001, nr 31(2), s. 436.

²² A.F. O'Reilly, *Sacred Play: Soul-journeys in Contemporary Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin 2004, s. 185.

²³ Tamże, s. 124.

²⁴ W. Szekspir, *Król Lir*, przeł. J. Paszkowski, [w:] *Dzieła dramatyczne. Tragedie (Tom V)*, red. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 363.

żoną na ołtarzu patriarchalnej władzy. W relacji tej widać elementy walki z nadmiernie silnym i ekspansywnym wpływem postaci ojca, a także obraz tego, jak można ukazać w teatrze walkę płci. W bardzo dosłownym ujęciu sztuka ta opowiada o śmiertelnym starciu między dwoma postaciami, z których jedna odgrywa rolę pana, a druga niewolnika. Kobieta i Mężczyzna uwikłani są w toksyczny związek, z którego nie ma wyjścia i który do tego nosi piętno emocji i namiętności wziętych prosto z dramatu Szekspira. Młoda artystka zmuszona zostaje do zamilknięcia, by lepiej spełniała rolę muzy w stosunku do artysty starszego i głęboko zdegenerowanego. A jednak w chwili śmierci wraca do niego z poże-gnalnym podarunkiem. Nawet jeśli wątek ten wprowadza element delikatności i uspokojenia, nie przynosi ocalenia.

W kolejnej sztuce *Woman and Scarecrow* Carr opowiada historię męża i żony. Kobiętę charakteryzuje wyjątkowa i dojmująca apatia. Znów widzimy zestaw typowych dla Carr motywów: niewierny mąż, żona pozbawiona uczuć macierzyńskich, co manifestuje porzucając własne dzieci, a do tego obezwładniająca moc pamięci i wspomnienia własnej, nieżyjącej już od dawna matki. Pomimo apatii, kobieta desperacko trzyma się życia, walcząc z przeciwnościami. Pojawiająca się w sztuce postać Stracha na Wróble piętnuje to zachowanie i odbiera mu walor heroizmu: „Zrobiłaś z siebie męczennicę. I to w imię czego? Przyziemnej codzienności”²⁵. W postępowaniu Kobiety tkwi niewytłumaczalna sprzeczność: z jednej strony walczy o pozostanie przy życiu, z drugiej gardzi wszelkimi przejawami życia i unika angażowania się w nie. Jej świadomość istnienia innych postaci jest przyćmiona, ponieważ większość uwagi absorbuje Strach na Wróble. Podobnie dzieje się z ósemką dzieci; chociaż zostają kilkakrotnie wspomniane, nigdy ich nie widzimy. Kiedy śmierć jest już blisko, Strach na Wróble przestaje być jej towarzyszem, a przeistacza się w postać przypominającą przewodnika po zaświatach i upodabnia się do postaci matki. Pomaga również Kobiecie przypomnieć sobie chwilę śmierci matki, czyli moment, kiedy była z nią blisko.

Przestrzenie, w których rozgrywają się dramaty Mariny Carr nie należą jedynie do ludzi. Są to miejsca, w których dzieją się osobiste tragedie, a obok nich dają o sobie znać mityczne rytuały. Wszystkie przejawy tragicznego losu, które stają się częścią osobistego życia jej postaci, mają również wymiar powszechny i uniwersalny. Stanowią obrazy cierpienia, przez które każdy kiedyś przejdzie. Postać Kobiety w rozmowie ze Strachem na Wróble wypowiada następującą kwestię:

KOBIETA: Postanowiłam pewnego razu sprawdzić w słowniku słowo „namiętny”. Po prostu nie wiedziałam, co znaczy. Wiesz, jaką definicję znalazłam?

STRACH NA WRÓBLE: Że pochodzi od łacińskiego słowa *patior* czyli cierpieć.

²⁵ M. Carr, *Woman and Scarecrow*, Gallery Press, Oldcastle 2006, s. 28.

KOBIETA: Właśnie. I pomyślałam, że skoro ma takie znaczenie, to jednak znam to słowo aż za dobrze. Więcej, chyba mogę powiedzieć, że miałam bardzo namiętne życie. Zdecydowanie bardzo namiętne, chociaż nie zdawałam sobie z tego sprawy²⁶.

W przedstawieniu wyreżyserowanym przez Seline Cartmell skojarzenia z pasją Chrystusa były bardzo dobitnie podkreślone. Kobieta umiera bowiem w ramionach Stracha na Wróble, w konwencji nawiązującej do znanego obrazu Michała Anioła *Pieta*. Jednocześnie słyszymy *Pieśń do księżycy* z opery Dvořáka pod tytułem *Rusalka*, która stanowi nawiązanie do wcześniejszych słów Kobiety „Uczyń ze mnie człowieka. A potem ubóstwiał”²⁷.

Podsumowując, widać wyraźnie, że zarówno Wilde, jak i Carr ukazując cierpienie i śmierć kobiecych bohaterek swoich dramatów, sięgają po głębsze pokłady rytuału i mitu. Stąd decyzja, by odebrać sobie życie, którą kobiety te podejmują, nie powinna być uznana za pasywny akt kapitulacji czy upokorzenia. Samobójstwo świadczy w tym kontekście o determinacji, by samodzielnie decydować o własnym losie, w którym śmierć nie stanowi zakończenia, lecz okazuje się otwarciem ku nowemu i formą spełnienia.

Przełożył Michał Lachman

Bibliografia

- Bird A., *The Plays of Oscar Wilde*, Vision Press, London 1977.
- Carr M., *The Mai*, [w:] *Plays One*, Faber and Faber, London 1999, s. 101–187.
- Carr M., *Woman and Scarecrow*, Gallery Press, Oldcastle 2006.
- Fouéré O., *On Playing in “The Mai” and “By the Bog of Cats” ...*, [w:] *The Theatre of Marina Carr: “before Rules Was Made”*, red. C. Leeney, A. McMullan, Carysfort Press, Dublin 2003, s. 160–172.
- Murphy M., Anluain C.N., *Reading the Future: Irish Writers in Conversation with Mike Murphy*, Lilliput Press, Dublin 2000.
- O'Reilly A.F., *Sacred Play: Soul-journeys in Contemporary Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin 2004.
- Roche A., *Woman on the Threshold: J.M. Synge's “The Shadow of the Glen”, Teresa Deevy's “Katie Roche” and Marina Carr's “The Mai”*, „Irish University Review” 1995, nr 25(1), s. 143–162.
- Sihra M., *Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr*, [w:] *The Theatre of Marina Carr: “before Rules Was Made”*, red. C. Leeney, A. McMullan, Carysfort Press, Dublin 2003, s. 92–114.

²⁶ Tamże, s. 68.

²⁷ Tamże, s. 67.

- Stewart B., *The Old Bog Road: Expressions of Atavism in Irish Culture*, [w:] *Writing Ulster: Northern Narratives* 6, red. B. Lazenbatt, University of Ulster, Ulster 1999, s. 162–193.
- Thuleen N., *Salome: A Wildean Symbolist Drama*, <http://www.nthuleen.com/papers/947paper.html> [dostęp: 15.03.2012].
- Wallace C., *Tragic Destiny and Abjection in Marina Carr's "The Mai", "Portia Coughlan" and "By the Bog of Cats..."*, „Irish University Review” 2001, nr 31(2), s. 431–449.
- Wilde O., *Salome*, [w:] *Dwie sceny miłosne*, przeł. A. Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003, s. 13–99.
- Wilde O., *The Duchess of Padua*, [w:] *The Works of Oscar Wilde*, Parragon, Bristol 1995, s. 561–632.

Katherine O'Keefe

Passion Plays: The Mortal Women of Oscar Wilde and Marina Carr

(Summary)

A little more than century apart from each other, Oscar Wilde and Marina Carr each took clear inspiration from antiquity to write intensely symbolic drama for their times, featuring powerful female characters with fatal impulses. The article intends to examine resonances between Oscar Wilde's *Salome* and *The Duchess of Padua* and the more recent dramas by Marina Carr. In their complex interactions of desire, guilt, evocations of blood sacrifice, and an impulse towards death, these plays may offer a possibility of transcendence.

KEY WORDS: Oscar Wilde; Marina Carr; Irish theatre

Biogram

Katherine O'Keefe specjalizuje się w literaturze i dramacie Anglii i Irlandii. W 2011 roku uzyskała tytuł doktora na University College Dublin. Obecnie wykłada na uniwersytecie St. Patrick's College w Drumcondra. W 2012 roku wyróżniona została stypendium badawczym University of Columbia w Los Angeles.